



HAL
open science

L'oraison funèbre, ou comment ne pas s'en débarrasser

Anne Régent-Susini

► **To cite this version:**

Anne Régent-Susini. L'oraison funèbre, ou comment ne pas s'en débarrasser. Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire, 2020, N°187 (1), pp.47. 10.3917/poeti.187.0047 . hal-03256633

HAL Id: hal-03256633

<https://hal.science/hal-03256633>

Submitted on 10 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'oraison funèbre, ou comment ne pas s'en débarrasser : détournements railleurs et littérisation d'un genre

Depuis l'Antiquité, l'oraison funèbre semble vouée aux imitations « pour rire »¹. Sans doute parce qu'elle représente « l'exemple le plus achevé d'un *σεμνός λόγος*, le discours qui se prend au sérieux »² (discours non seulement institutionnel et solennel, mais encore discours sur la mort, thème sérieux par excellence), elle appelle son détournement comique, qu'il soit ludique ou proprement *critique*. « Discours qui ne tarde pas à se révéler comme l'Autre de la parole socratique »³, elle fait d'emblée l'objet d'un pastiche satirique : celui du *Ménexène*, si réussi que certains commentateurs, anciens et modernes se laissèrent prendre aux rets de cette imitation trop fidèle, qui dénonce pourtant en l'oraison funèbre une « répétition de répétitions », genre voué aux *topoi*, à la tautologie et à la rivalité infinie des discours. C'est en effet principalement le caractère éminemment topique de l'oraison funèbre qui la désigne aux imitations narquoises – car ce n'est pas le geste de rendre hommage à un mort qui est visé, mais bien sa réalisation institutionnelle et rhétorique, consistant à dérouler comme mécaniquement des motifs et des formes toujours identiques. La satire est d'autant plus efficace qu'imiter implique nécessairement de souligner le routinier, le systématique, le substituable, alors même que l'oraison funèbre se veut le type même du discours extraordinaire, dédié à un défunt donné comme irremplaçable. Le geste de détournement légitime ainsi, en s'effectuant, c'est-à-dire en manifestant en actes sa possibilité, sa portée critique : si l'oraison funèbre est critiquée, c'est précisément parce qu'elle est imitable – et c'est de cela que découlent tous ses autres vices (menteuse, creuse, etc.).

Plus généralement du reste, c'est l'éloge en lui-même qui semble se prêter avec prédilection au détournement satirique, sous la forme, en particulier, du *pseudo-encomium*⁴. À travers lui, c'est en effet toute la rhétorique qui se trouve parodiée, en tant qu'elle se coupe (et qu'elle coupe l'auditoire) des émotions « naturelles », qu'elle construit de fausses grandeurs par les mots, qu'elle applique à toutes choses des patrons langagiers tout faits, qu'elle ne vise

¹ Sur les manières dont la littérature française du XVII^e siècle désamorce les émotions liées à la mort par le rire, et en particulier sur les oraisons funèbres satiriques, voir S. Wolff, *Todesverlachen : das Lachen in der religiösen und profanen Kultur im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 244.

² Voir N. Loraux, « Socrate contrepoison de l'oraison funèbre. Enjeu et signification du *Ménexène* », dans *L'Antiquité classique*, Tome 43, fasc. 1, 1974, p. 172-211, ici p. 195. Ce potentiel comique de la gravité inversée explique également l'abondance des parodies de sermons à l'époque moderne ; voir I. Brian, *Prêcher à Paris sous l'Ancien Régime - XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 486 sq.

³ Voir N. Loraux, « Socrate contrepoison de l'oraison funèbre », art. cité, p. 199.

⁴ Sur l'éloge satirique dans l'Antiquité, voir A. H. Tomarken. *The Smile of Truth. The French Satirical Eulogy and its Antecedents*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 3-27. Et sur le *pseudo-encomium*, P. Dandrey, *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, PUF, 1997.

pas au vrai mais au beau. Alcidas, Polycrate et Gorgias, qui comptaient parmi les principaux orateurs des cités-états de la Grèce, s'illustrèrent ainsi, dès l'Antiquité, dans ce genre déjà populaire, qui jouait sur l'inattendu, la virtuosité, et faisait écho aux éloges paradoxaux prononcés sur la scène théâtrale, chez Aristophane par exemple. Ces éloges paradoxaux reparaissent à la Renaissance, sous la plume d'un Rabelais, d'un Ben Jonson, d'un Érasme, ou d'autres encore⁵. C'est également par le biais de l'humanisme européen, et en particulier de la Renaissance italienne, que les pastiches héroï-comiques⁶ d'oraisons funèbres se développent en France à l'époque moderne. De fait, l'oraison funèbre, alors fort proche d'un éloge funèbre profane, si appréciée dans la culture savante italienne, et pratiquée, principalement en latin, par les humanistes les plus éminents, se prêtait fort bien aux transpositions facétieuses. Si la portée satirique de certaines est évidente, d'autres se veulent avant tout ludiques, ainsi telle *Oraison funèbre de Caresme-prenant*⁷, ou encore les nombreuses oraisons funèbres écrites sur des thèmes animaliers : dans un opuscule italien du XVI^e siècle, Ortensio Lando rassemble les oraisons funèbres d'un âne, d'un cheval, d'un pou, d'un singe, d'un chien, d'un singe, d'une chouette, d'une pie, d'un chat, d'un coq et d'un grillon⁸. Les thèmes grivois ne sont pas absents, et on trouve ainsi, dans un texte nommé *Le Bannissement de l'espérance des Chambrières de Paris, une Oraison funèbre, faite à la mémoire d'un demyceinct perdu à la Blanque et prononcée par Iacquette de Long-babil, dame de Mauregard*⁹ ; ou encore, au siècle suivant, une *Oraison funèbre de Très-haute et très puissante dame. Madame Justine Paris. Grande prêtresse de Cythère, Paphos, Amatronte et autres lieux du Royaume de Cypris, prononcée par Madame Gourdan, sa coadjutrice, en présence de toutes les nymphes de Vénus. À Lupanaropolis, 1784* (Bruxelles, 1884)¹⁰.

⁵ Sur Érasme et le *moriae encomium*, voir *ibid.*, p. 28-48 ; et sur les autres auteurs d'éloges satiriques néo-latins, voir *ibid.*, p. 49-79.

⁶ Voir G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 107 : « il y a pastiche (ou charge, ou forgerie) quand un texte manifeste, en l'effectuant, l'imitation d'un style. » ; le sujet, au fond, n'est que très secondaire : « l'air engendre les paroles comme Valéry prétendait que le rythme du décasyllabe avait engendré en lui les vers du *Cimetière marin* » (*loc. cit.*).

⁷ Cité par A. Mercier, *La Littérature facétieuse sous Louis XIII : une bibliographie critique*, Genève, Droz, 1991, 1610-1643, p. 14.

⁸ Une traduction française paraît à Paris : *Regrets facétieux et plaisantes harengues funèbres sur la mort de divers animaux pour passer le temps et réveiller les esprits mélancholiques non moins remplies d'éloquence que d'utilité et gaillardise* (Paris, N. Bonfons, 1583). Dès le milieu du Quattrocento, L. B. Alberti écrivait du reste en latin une oraison funèbre pour son chien, dont une traduction italienne sera publiée au XIX^e siècle : *Il cane*, trad. P. di Marco Parenti, Ancone, Aurelli G.E. Comp., 1847. Voir J. McManamon, *Funeral Oratory and the Cultural Ideals of Italian Humanism*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, p. 5. Sur les éloges des animaux dans la littérature française du XVI^e siècle, voir A.H. Tomarken, *The Smile of Truth, op. cit.*, p. 199-229.

⁹ Cité par A. Mercier, *La Littérature facétieuse sous Louis XIII, op. cit.*, p. 60 (la *Blanque* désigne une lotterie de foire).

¹⁰ On trouve reliés à la suite de cet ouvrage *l'Histoire merveilleuse et édifiante de Godemiché, trouvée dans un ancien manuscrit de la Bibliothèque de la sacrée Congrégation des Nonnes, par l'abbé D***. À Rome, Aux frais des religieuses du Couvent des Carmélites, 1776* (Bruxelles, Vital Puissant, 1871) ; et *La Source & origine des cons sauvages. La manière de les apprivoiser, et le moyen de prédire toute choses à advenir par iceux. A Lyon, chez Jean de la Montagne, 1610* (Bruxelles, Vital Puissant, 1871).

Si l'oraison funèbre se prête aussi facilement au détournement, c'est qu'elle n'est pas seulement le genre par excellence de la *copia*, mais aussi celui – et peut-être surtout – celui de la copie. Ce caractère foncièrement topique de ce monument mémoriel qu'est l'oraison funèbre tend de plus en plus, surtout à compter du XVIII^e siècle, à être perçu comme le signe d'une imitation défectueuse – à mi-chemin de ce qu'on nommera plus tard *cliché* et *plagiat*. L'avant-dernière phrase de l'article que Jaucourt consacre au genre dans l'*Encyclopédie* est à cet égard éloquente : « Les tableaux des misères humaines, de la vanité, de la grandeur, des ravages de la mort, ont été faits par tant de mains habiles, qu'on est réduit à les copier, ou à s'égarer. »¹¹. Mais au-delà du sentiment de décadence qui peut être, au lendemain de l'apogée « classique » du genre, celui de Jaucourt, c'est en fait depuis ses origines que l'oraison funèbre a partie liée avec la répétition de motifs thématiques et stylistiques. Cette composante essentiellement imitative de l'oraison funèbre accentue son caractère infra-argumentatif, du reste souvent prêté au discours épидictique dans son ensemble¹² ; en 1802, Fontanes, consacrant un texte à Antoine-Léonard Thomas, grand spécialiste de l'éloge des grands hommes au siècle précédent, voit dans celui-ci un discours « sans conséquence »¹³.

L'oraison funèbre constitue donc par essence une littérature, ou plutôt un geste littéraire, « au second degré » – ce que Nicole Loraux soulignait déjà pour sa version originelle, athénienne : « toute oraison funèbre vaut pour le genre-oraison funèbre, comme si de l'une à l'autre de ses incarnations successives aucune différence, aucune surprise ne pouvait s'introduire »¹⁴. De fait, la plupart des imitations satiriques qui en sont données relèvent de ce que Genette appelle le *pastiche*, et non la *parodie*¹⁵ : elles n'admettent pas pour hypotexte un texte singulier, mais bien le genre comme tel, et c'est ce pacte de lecture que met en place le titre qui leur est le plus souvent donné, *Oraison funèbre de...* C'est que, plus encore que d'autres genres, l'oraison funèbre en tant que genre institutionnel hautement codifié et ritualisé, autorise et même exige une intériorisation de ses règles de production. Or cette « compétence discursive » spécifique¹⁶ se diffuse au cours des XVII^e et XVIII^e siècles bien au-delà des seuls

¹¹ L. de Jaucourt, « Oraison funèbre, *Histoire de l'Éloquence en France.* », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neuchâtel, Samuel Faulche, t. XI (1765), p. 551.

¹² En effet, c'est bien d'abord en tant qu'éloge (et non, par exemple, en tant que discours consolatoire) que l'oraison funèbre est moquée – même si certaines pseudo-oraisons funèbres peuvent aussi se lire comme une mise en question des émotions « officielles » : peut-on institutionnaliser l'émotion ?

¹³ L. de Fontanes, « Sur Thomas », *Mercur*, n°43 du 5 Germinal an X, 26 mars 1802, p. 7-37. Cette infra-argumentativité native se redouble, dans le cas du passage à l'écrit, et plus encore à l'imprimé, d'un déficit d'énergie d'autant plus accusé que le genre, plus que tout autre associé au sublime, trônait traditionnellement au sommet de la hiérarchie des genres oratoires.

¹⁴ N. Loraux, « Socrate contrepoison de l'oraison funèbre », art. cité, p. 199.

¹⁵ On sait que les difficultés posées, en pratique, par cette dichotomie très claire au plan théorique, ont été soulignées par Genette lui-même, et par bien d'autres après lui. Ce que D. Trott nomme une « parodie à référentialité floue » (« Pour une typologie des séries parodiques dans le théâtre du XVIII^e siècle », dans S. Menant et D. Quéro (dir.), *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Paris, P.U.P.S., 2005, p. 23) met également en difficulté le paradigme « texte au premier degré » vs « texte au second degré », puisqu'il ne se construit pas à partir d'un texte unique, mais plutôt à partir d'une construction abstraite élaborée à partir de multiples textes pré-existants : on a alors affaire à une écriture au second degré s'articulant non à un « texte au premier degré », mais à une « écriture au premier degré ».

¹⁶ Voir D. Maingueneau, *Genèses du discours*, Bruxelles-Liège, Mardaga, 1984, p. 52 ; et G. Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 108. Très diffusé, l'*Essai sur les éloges* de Thomas permettra, dans le dernier quart du XVIII^e siècle, de prolonger et d'enrichir l'« imprégnation par la fréquentation du genre » par une « inculcation

orateurs professionnels : la structure de l'oraison funèbre est de plus en plus largement connue, et ses éléments constitutifs – figures et motifs thématiques – perçus comme modulaires, propres à se trouver réinsérés dans d'autres ensembles textuels. Les conditions sont réunies pour que se multiplient les détournements, dont on scrutera ici les modalités et les enjeux, en accordant une attention particulière à deux écrits, l'un imprimé, l'autre manuscrit : l'*Oraison funèbre de Molière* par Donneau de Visé (1673) et une *Parodie anonyme de l'Oraison funèbre du cardinal Hercule [de Fleury]*, prononcée par le P. de Neuville, jésuite (1743).

De qui se moque-t-on ?

Certaines oraisons funèbres visent moins à pasticher le genre qu'à détourner un discours symbole de stabilité politique pour souhaiter publiquement la fin d'un adversaire politique, voire proclamer la fin du régime lui-même : c'est le cas, par exemple, des mazarinades qui prennent la forme d'oraisons funèbres¹⁷. La forme, ou du moins le titre – car beaucoup détournent jusqu'au nom du genre lui-même pour intituler *oraisons funèbres* quelques vers satiriques voire violemment polémiques, qui s'affranchissent des *topoi* comme des caractéristiques formelles les plus générales du genre (la prose, la longueur et la *copia*), pour proposer une commémoration « alternative » du défunt¹⁸. Le titre *oraison funèbre* peut dès lors prendre le sens plus large d'« hommage funèbre » plaisant ou satirique, comme dans tel poème en vers irréguliers, qui, fort éloigné d'une oraison funèbre au sens strict, exhibe son incertitude générique :

En trois mots voilà ton portrait. [...]
Voilà, je crois ton caractère. [...]
Voilà ton oraison funèbre.¹⁹

On notera du reste que dans des textes plus récents, appartenant à une époque qui ne pratique plus l'oraison funèbre à proprement parler, le nom de genre, renvoyant à une pratique sociale emphatique et périmée²⁰, peut fonctionner en lui-même comme un déclencheur de lecture

« systématique et explicite », qui est la seconde voie d'accès à une compétence générique spécifique (A. Petitjean « Pastiche et parodie : enjeux théoriques et pédagogiques », *Pratiques*, n°42, 1984 : « L'écriture-imitation », p. 7). L'ouvrage de Thomas élargit ainsi le cercle des scripteurs susceptibles, sinon de prononcer une oraison funèbre (performance qui suppose remplies un certain nombre de conditions factuelles, institutionnelles, etc.), du moins d'en composer une. Voir J.-C. Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998, p. 86.

¹⁷ Voir par exemple *Les Obseques, les funerailles et l'oraison funebre de Mazarin*, Paris, N. Charles, 1649.

¹⁸ Voir P. Goubert, *Mazarin*, Paris, Fayard, 1990, p. 503 ; et, préférant pour de tels poèmes l'appellation de ci-gît, H. Duranton, « Rituels d'exécration à la mort du souverain dans l'ancienne France (1642-1774) », article inédit publié en ligne le 3 juin 2016, <http://cour-de-france.fr/article4322.html>.

¹⁹ J.-F. de La Harpe (?), *Oraison funèbre de Louis XV* consultable en ligne sur le site « Poèmes satiriques du XVIII^e siècle ». URL : <https://satires18.univ-st-etienne.fr/texte/oraison-fun%C3%A8bre-ci-g%C3%A8t-louis-xv-violentes-invectives/oraison-fun%C3%A8bre-de-louis-xv>. On sait bien que deux siècles plus tard, un autre type d'emploi élargi, non satirique cette fois, apparaît chez Malraux, intitulant *Oraisons funèbres* des textes issus de performances orales, qui ne sont pas tous voués à la célébration d'un(e) défunt(e).

²⁰ Ce vide et cette obsolescence doivent sans doute retentir, en l'occurrence, sur le parti politique dont il s'agit, et, dès le titre, visent à en dire moins la disparition que la condamnation.

satirique, tout spécialement le sujet auquel est dédié le discours est un abstrait²¹. Loin de ne posséder qu'un rôle taxinomique, le nom de genre formule une revendication identitaire, avec laquelle il est possible de jouer, pour mieux faire rire et/ou dénoncer²².

À la fin du règne de Louis XIV fleurissent des oraisons funèbres satiriques consacrées à ce souverain dont la mort se fait attendre, textes vitupératifs qui font du roi un objet, non de vénération, mais d'exécration²³. De tels pastiches ne se limitent pas à un pur divertissement ; Mercier notait déjà que pour la première moitié du XVII^e siècle que « les oraisons et autres pièces de rhétorique recouvrent souvent une intention plus satirique que facétieuse »²⁴, comme si la gravité du genre ne pouvait se retourner qu'en une forme de rire plus agressif. Contre les éloges véritables, qui inscrivent volontiers l'action et la figure du roi dans le cadre de l'histoire universelle, les oraisons funèbres satiriques de Louis XIV donnent à lire une « mythistoire à l'envers » qui déconstruit le culte de l'image monarchique promu par le pouvoir spirituel comme par le pouvoir temporel. C'est alors moins la personne que le régime lui-même qui est ciblé, comme en témoigne un autre petit texte publié en 1705 et intitulé *l'Oraison funèbre de Très-haute, Très-excellente et Très-puissante princesse Monarchie Universelle*²⁵ – mais ce n'est pas l'oraison funèbre comme genre qui se trouve prioritairement visée, sauf dans la mesure où ce genre est perçu comme intrinsèquement lié à un régime.

Dans d'autres cas cependant, le dispositif est *bifrons* et se fonde sur un dédoublement de la dynamique épideictique. D'un côté, c'est bien le genre lui-même qui se trouve moqué ; de l'autre, à travers ce détournement ludique²⁶ se dit, d'une manière proprement alternative, l'éloge du sujet. Le meilleur exemple en est sans doute l'oraison funèbre que Donneau de Visé, finalement réconcilié avec Molière, publie après la mort de ce dernier dans le *Mercur galant*. Il y détourne méthodiquement toutes les caractéristiques du genre, au service de l'éloge d'un personnage dont on sait les démêlés avec le parti dévot et auquel l'Église n'accorda un enterrement que sur pression de Louis XIV, l'archevêque autorisant le curé de Saint-Eustache

²¹ Parmi les exemples repérables sur le net : une oraison funèbre du respect, une de l'OM, une de Facebook, une « pour la plage de la Grandville à Hillion », une de la classe de philosophie, une « de Mac OS 9 », une « du parti socialiste » (texte consultable à l'adresse suivante : <https://la-feuille-de-chou.fr/archives/88839>), etc.

²² Voir G. Prince, « Narratologie et (noms de) genre », dans A. Chraïbi (dir.), *Classer les récits : théories et pratiques. Actes du colloque international, Fondation Singer-Polignac, Paris, 24-26 mai 2007*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 54.

²³ Francis Assaf a mis en lumière la variété et la complexité de leurs dispositifs formels, aussi bien que la grande uniformité de leurs thèmes (impôts, souffrances causées par les guerres, haine des financiers, de Mme de Maintenon, de Le Tellier, etc.) et leur fonctionnement « à rebours » : « la grandeur du roi se trouve mise en regard avec son infamie ; sa supériorité aux rois, dieux et héros de l'antiquité païenne ou aux prophètes et juges de l'Ancien Testament est confrontée à son infériorité dans les domaines du gouvernement et des qualités personnelles » (*La Mort du roi. Une thanatographie de Louis XIV*, Tübingen, Narr, 1999 p. 14).

²⁴ A. Mercier, *La Littérature facétieuse sous Louis XIII*, op. cit., p. 13.

²⁵ Sur la notion de *monarchie universelle*, voir P. Bonnet, « La « Monarchie Universelle » de Louis XIV : une notion clé de la pensée politique, de Campanella à Montesquieu », *Littératures classiques*, 2011/3 (N° 76), p. 133-146.

²⁶ Cette dimension ludique n'exclut pas pour autant toute portée satirique ; sur « la complexité [...] de l'horizon axiologique de la parodie », voir D. Bertrand, « Introduction : État des lieux », *Seizième Siècle*, N°2, 2006, p. 7-19, ici p. 16).

à enterrer le dramaturge et comédien dans le cimetière de la paroisse, mais sans aucune pompe, ni service solennel, « hors des heures du jour »²⁷.

Le discours prend place non au milieu de l'espace ecclésial, sacralisé et solennisé, mais au beau milieu d'une conversation galante, « dans la ruelle où l'on s'entretenait de l'événement du jour »²⁸. L'auteur en est un personnage au nom moliéresque de Cléante, qui « n'eust pas plutôt appris que toute la compagnie avoit pris place, qu'ayant pris une robe noire, il monta en chaise avec un sérieux qui fit rire toute l'assemblée. » Le costume, le mobilier (avec le jeu sur la paronomase *monter en chaire/monter en chaise*) créent les conditions d'un discours dont le sérieux même invite à son retournement burlesque. L'oraison ne manque pas de s'appuyer sur le décor qui l'entoure et le langage symbolique qui s'y déploie, en l'occurrence la salle « toute tendue de deuil et remplie d'écussons aux armes du défunt », dont les capitales, détournées de leur usage habituel dans l'oraison funèbre imprimée, soulignent typographiquement les éléments principaux :

Vous les voyez, Messieurs, ces armes parlantes, qui font connoître ce que nostre illustre auteur sçavoit faire. Ces MIROIRS montrent qu'il voyait tout ; ces SINGES, qu'il contrefaisait bien tout ce qu'il voyoit ; et ces MASQUES, qu'il a bien démasqué des gens ou plutôt des vices qui se cachent sous de faux masques.

Le début de l'exorde parodie l'application forcée de l'épigraphe au défunt - un texte placé dans sa bouche, laborieusement répété, et qui ici lui est directement emprunté :

Ma femme est morte, je la pleure ; si elle vivoit, nous nous querellerions. Acte premier de l'Amour Médecin, de l'auteur dont nous pleurons aujourd'hui la perte.

Quoyqu'il semble que ces paroles ne conviennent pas au sujet qui m'a fait monter dans cette chaise, il faut pourtant qu'elles y servent ; je sçauray les y accommoder, et je suivray en cela l'exemple de bien d'autres. Répétons-les donc encor une fois, ces paroles, pour les appliquer au sujet que nous traitons : Ma femme est morte, je la pleure ; si elle vivoit, nous nous querellerions. Moliere est mort, plusieurs le pleurent, et, s'il vivoit, ils luy porteroient envie.

Le discours ironise ensuite sur les *topoi* du genre, non seulement parce qu'ils sont par nature répétitifs, mais parce qu'ils sont insincères, à commencer par l'expression hyperbolique de la plainte et de l'impuissance de la parole :

Je ne puis songer à ce trépas sans faire éclater mes sanglots. Je voy bien toutefois que vous attendez autre chose de moy que des soupirs et des larmes ; mais le moyen de s'empescher d'en répandre un torrent ? Que dis-je, un torrent ? ce n'est pas assez, il en faut verser un fleuve. Que dis-je, un fleuve ? ce seroit trop peu, et nos larmes devroient produire une autre mer. Non, Messieurs, il n'est pas besoin du secours de l'art pour vous faire voir ce que vous perdez ; la douleur est plus éloquente, plus éloquente, plus éloquente, enfin... plus éloquente... Vous entendez bien ce que cela veut dire, et cela suffit.

La rhétorique du haut degré, prise dans le mouvement artificiel d'une surenchère indéfinie, s'achève en une aposiopèse réelle et non feinte : à trop vouloir exprimer sans avoir rien à dire,

²⁷ M. Jurgens et E. Maxfield-Miller, *Cent ans de recherches sur Molière*, Paris, SEVPEN, 1963, p. 552.

²⁸ J. Donneau de Visé, « Oraison funèbre de Molière », *Mercure galant*, tome IV, Paris, Claude Barbin, 1673, p. 262 sq. Édition en ligne sur le site de l'OBVIL, sous la direction d'A. Piéjus et N. Berton-Blivet : <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/mercure-galant/MG-1673-04/>.

l'orateur reste coi, et s'en remet au public, non dans le cadre d'une impuissance proclamée du sujet ouvrant sur une dynamique régénératrice de parole communautaire, mais face à une impasse bien réelle – ouvrant sur un autre type de communion, par le rire. Revanche des belles-lettres et de l'univers galant sur l'Église qui en avait décidé autrement, revanche du rire sur la gravité compassée : Molière, ainsi, aura bien son oraison funèbre, une oraison funèbre qui puise dans le défunt même – comme le souligne le passage de sa plume donné en épigraphe – son inspiration comique.

Un dernier exemple, non imprimé cette fois, sera fourni par un manuscrit conservé à la Bibliothèque de Besançon et portant le titre *Parodie de l'Oraison funèbre du cardinal Hercule [de Fleury], prononcée par le P. de Neuville, jésuite*²⁹ – titre explicite valant « contrat de pastiche »³⁰. Cette « parodie » manuscrite se trouve reliée avec un exemplaire imprimé du discours de Neuville – l'un des principaux orateurs de son temps – et se présente donc comme une sorte de miroir inversé du discours « officiel »³¹. Mais quelle en est au juste la cible ? André-Hercule de Fleury, qui venait de gouverner la France pendant deux décennies et avait mené à la fois contre les jansénistes et contre le déficit des finances publiques un combat aussi acharné qu'impopulaire³² ? De Neuville, l'orateur jésuite, et à travers lui toute la Compagnie, dont la « légende noire » prend en France une nouvelle vigueur à la suite de l'affaire de la bulle *Unigenitus* en 1713³³ ? Ou le genre de l'oraison funèbre lui-même, en tant qu'il apparaît à la fois comme intrinsèquement contraire à une certaine éthique du discours, et comme étroitement lié aux jésuites, perçus comme les champions d'une certaine rhétorique des figures, mais aussi comme les maîtres en intrigue et en flagornerie ? À l'évidence, les trois.

Que Fleury lui-même soit visé apparaît dès la lecture des premières lignes du discours, et même de son épigraphe : « *Beatus homo qui invenit suum gitonem, &ca.* Dans les Saturnales de Molina, ch. 3. », parodie du verset 3, 14 des Proverbes : « *Beatus homo qui invenit*

²⁹ « Parodie de l'oraison funèbre du Cardinal Hercule, prononcée par le P. Neuville jésuite » (manuscrit mis au propre, sans rature ni réécriture, relié avec un exemplaire de *l'Oraison funèbre de S. E. Monseigneur le Cardinal de Fleury*, Paris, J.-B. Coignard et les Frères Guérin, 1743), Ms 886, Bibliothèque de Besançon. Dès sa parution, le discours de De Neuville est au cœur de débats, qui se traduisent non seulement par des détournements manuscrits comme celui qui se trouve présenté ici, mais aussi par des publications imprimées telles que des « Lettres sur l'oraison funèbre du Cardinal de Fleury », dont l'une, critique, donne lieu à une ironique « Réfutation [...], ou défense du P. de Neuville », imprimée elle aussi et attribuée à Meusnier de Querlon.

³⁰ Voir G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 113 : « la rédaction [du « contrat de pastiche] est toujours une variante de cette formule expresse : *ceci est un texte où X imite Y* », Y désignant non un texte singulier, mais une matrice d'imitation plus générale : genre, style d'époque, « œuvre entier d'un auteur individuel » (*ibid.*, p. 109).

³¹ Elle constitue donc avec lui une « série parodique » (certes minimale) à laquelle pourrait s'appliquer le constat de D. Quérou soulignant que la reconstitution de telles séries parodiques manuscrites met en valeur la littérature « comme pratique sociale, très souvent anonyme, et plus ou moins collective. » (« Parodies satiriques et politiques en séries dans les recueils manuscrits du XVIII^e siècle », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, *op. cit.*).

³² De son vivant comme à sa mort, Fleury fait l'objet de divers écrits satiriques, notamment en vers, qu'il s'agisse de bref pièces (voir par exemple <https://satires18.univ-st-etienne.fr/texte/cardinal-de-fleury-richelieu-mazarin/sur-le-cardinal-fleury>) ou de poèmes plus longs, dont certains peuvent du reste s'intituler « oraison funèbre du cardinal Fleury » (<https://satires18.univ-st-etienne.fr/texte/cardinal-de-fleury-mort-s%C3%A9nile-louis-xv-enfin-roi-charge-grandiloquente-contre-les-fr%C3%A8res-bell>)

³³ Pour une histoire de l'antijésuitisme sur une plus longue durée, voir P.-A. Fabre et C. Maire, *Les Antijésuites. Discours, figures et lieux de l'antijésuitisme à l'époque moderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

sapientiam ». La substitution à l'abstrait *sapientiam* du nom masculin *gitonem*³⁴ (qui relatinise un terme effectivement emprunté au latin, mais en l'occurrence au nom propre Gito, personnage de Pétrone) produit un renversement axiologique manifeste et provocant – dans le cadre d'une rhétorique du sous-entendu parfaitement déchiffrable pour les contemporains, dont plusieurs attribuaient l'ascension rapide de Fleury à la « protection » sensuellement motivée du Cardinal de Bonzi³⁵. Tout le discours est du reste ponctué d'allusions sexuelles, ainsi dans tel passage vantant la « vigueur constante et inalterable » du Cardinal et concluant : « Il est donc vrai qu'hercule étoit robuste, nos messalines n'ignorent pas qu'il a porté les fleurs du printemps au delà de l'automne, *ætatem floridam facit* »³⁶, le nom d'Hercule (comme bien sûr celui de Messaline) étant lui-même fort bien représenté dans la littérature libertine du temps, depuis *Le Petit-Fils d'Hercule*³⁷ jusqu'aux *Travaux d'Hercule ou la rocambole de la fouterie*³⁸.

Toutefois, le détournement satirique, ici, ne touche pas seulement Fleury. Il atteint aussi, à travers lui, la Compagnie de Jésus, dont est issu l'orateur De Neuville – qui, en un énoncé se discréditant lui-même par sa violence vengeresse, dit regretter la mollesse du Cardinal envers les jansénistes (dont Fleury avait été l'un des plus rudes adversaires) :

il falloit bruler, pendre, saccager, ruiner, piller, depouiller, ses menagemens ont tout perdu. Effleurer seulement le jansenisme par vingt mille lettres de cachet, quel engourdissement ! quelle faiblesse ! detruire, abbatre, foudrouïer, voilà les traitemens que l'humanité jesuïtique reservoit a ses ennemis, si le bon hercule avoit voulu nous en croire³⁹.

³⁴ On notera également dans la suite du discours plusieurs occurrences du dérivé *gitonisme*, dont le *Dictionnaire historique de la langue française* situe l'apparition en 1898, mais dont ce manuscrit atteste un emploi beaucoup plus précoce : « Hercule sçavoit tout, il n'ignoroit rien, commerce, finances, guerre, marine, justice, religion, gitonisme. » (« Parodie d'oraison funèbre » manuscrite, f. 13).

³⁵ Saint-Simon y fait plusieurs allusions, la première dans sa chronique de 1698 : « L'abbé Fleury était fort beau et fort bien fait dans sa première jeunesse, et en a conservé les restes toute sa vie : il plut fort au bon cardinal [Bonzi] ; il voulut en prendre soin [...] ; le Cardinal obtint pour lui une charge d'aumônier du Roi. On en cria beaucoup ; mais on s'accoutume à tout : Fleury, respectueux et d'un esprit et d'une humeur qui avait su plaire, d'une figure qui plaisait peut-être encore plus [...] gagna toujours du terrain. » (*Mémoires*, éd. Y. Coirault, Paris, Gallimard, 1990, t. I, 571) ; et de nouveau dans la chronique de 1703, où le mémorialiste emploie de nouveau la formulation euphémistique *prendre soin*, tout en jouant implicitement sur l'acception sexuelle de l'adjectif *italien* : « [L'abbé Fleury] plut tellement à cette Éminence italienne [le cardinal Bonzi] qu'il en prit soin, et fit ce qu'on pourrait bien affirmativement dire sa fortune » (*Mémoires*, éd. citée, II, 338). Voir D. Crelier, « Saint-Simon et le "goût italien" : l'homosexualité dans les *Mémoires* », *Cahiers Saint-Simon*, n°42, 2014 : « Éros chez Saint-Simon. Journée d'études du samedi 8 mars 2014 », p. 50.

³⁶ « Parodie de l'oraison funèbre du Cardinal Hercule », *op. cit.*, f. 12v. Le texte de Neuville porte : « Aussi l'avons-nous vû porter jusques dans l'âge le plus avancé, le feu de la jeunesse, les saillies de l'imagination ; les fleurs du printemps au-delà de l'automne : *animus gaudens ætatem floridam facit* [Proverbes 17,22 : « La joie de l'esprit rend les corps pleins de vigueur » (trad. Sacy)]. » Voir aussi *ibid.*, f. 5 : « toutes les Messalines sont embrasées, consumées a son aspect. »

³⁷ *Le Petit-Fils d'Hercule* (anonyme), dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, éd. P. Wald Lasowski, Paris, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 2005. En dehors même du jeu sur la référence antique, ce roman relève lui-même, comme le souligne P. Wald Lasowski, d'une « littérature au second degré », « jou[ant] sur le détournement ironique des textes fondateurs des Lumières » (*ibid.*, p. 1549).

³⁸ *Les Travaux d'Hercule ou la rocambole de la fouterie*, dans *La Science pratique de l'amour* [anonyme], dans *Manuels révolutionnaires érotiques*, éd. P. Wald Lasowski, Arles, Picquier, 1998.

³⁹ « Parodie de l'oraison funèbre du Cardinal Hercule », *op. cit.*, f. 18. Juste avant, le discours développe, cette fois sans aucune ironie, semble-t-il, et avec une éloquence qui ne semble nullement railleuse, des motifs typiques de la « légende noire » des jésuites : « les sectateurs de Molina [...] veulent que les Nations flechissent devant cette vieille idole qu'ils n'encensent que par habitude, par un raffinement de souplesse et de dissimulation, ils condamnent l'Évangile et ne le quittent pas, reconnoissent l'autorité et ne plient pas, ils dedaignent le joug de la subordination et ne le secouent pas, rampent devant les Roys et n'en dependent pas, denouent imperceptiblement

Or cette seconde cible est elle aussi identifiable dès l'épigraphe – dont la valeur programmatique était donc complète. En effet, en attribuant le verset parodique aux « *Saturnales* de Molina », le satiriste associe le nom du théologien jésuite par excellence non seulement au paganisme (avec lequel on reprochait aux jésuites d'entretenir un lien trop privilégié, non pas tant en raison de leur innutrition humaniste que de leur positions théologiques et pastorales, comme en témoigna la « querelle des rites »), mais à la licence hédoniste associée à ces fêtes antiques, au cours desquelles se déroulaient notamment des jeux d'inversion de rôles sociaux ou sexuels.

Enfin, le détournement d'un verset biblique, qui *profane* plaisamment le texte sacré auquel s'adosse toute oraison funèbre, annonce une satire du genre lui-même. Tel passage manifeste exemplairement, quoiqu'implicitement, cette mise en accusation :

Tels que paroissent dans l'ordre de la littérature ces esprits sublimes, ces genies autant au dessus de l'homme d'esprit que l'homme d'esprit est au dessus du peuple, ces hommes dont l'imagination vive et féconde enfante ces tours heureux, ces reflexions fines et délicates, ces traits hardis, le grand, le touchant, le sublime qui ravit, qui passionne, qui transporte, qui enchante, les graces du stile, graces simples et naives, graces nobles et élevées, ont toute leur parure, tous les ornemens de l'art, elles n'en ont point la contrainte et la servitude, rien ne sent l'effort, le travail, tel dans l'ordre des intelligences destiné à manier les reports des etats, tel paroit le viel Hercule.

La cadence mineure, qui surjoue le déséquilibre de la période comme de la structure analogique, le montre on ne peut plus clairement : il ne s'agit pas tant du défunt (« le viel Hercule »), que de l'art du discours. Dès lors, la cible de la satire n'est peut-être pas tant le Cardinal que le genre de l'oraison funèbre lui-même.

L'oraison funèbre accomplit par là pleinement, quoique paradoxalement, sa vocation de discours *épidictique* : elle ne fait pas que montrer (*deiknumai*), ni même se montrer montrant (ce qui est le propre du discours *épidictique*), mais se montre (et en l'occurrence se dénonce, le judiciaire se déployant à partir de l'épidictique) en train de se montrer montrant (c'est la satire de l'art complaisant et narcissique déployé par l'orateur funèbre). Discours épidictique au carré, voire au cube, elle creuse dès lors un abîme métadiscursif dans lequel les prestiges de l'éloquence et leurs charmes trompeurs sont voués à s'ensevelir.

Commentaire, pastiche, parodie : jouer et déjouer les contraintes génériques

De fait, non seulement la routinisation du genre semble appeler l'imitation – sérieuse ou satirique, mais ses divers stylèmes caractéristiques (hyperbole, amplification, etc.) sont de ceux qui se prêtent tout particulièrement, en eux-mêmes, à une mise en œuvre « au second degré ». Le débat nourri qui se déploie autour de l'oraison funèbre de Fleury par De Neuville – et dont cette parodie manuscrite ne constitue qu'un des éléments – s'explique précisément par la portée générique de la réflexion qui s'y exprime : il s'agit moins de débattre d'un discours

les liens de la société et ne les rompent pas, monstres amphibies, moitié moines moitié profanes, moitié chrétiens, moitiés payens, sans impiété, sans religion, sans crimes et sans vertus. » (*ibid.*, f. 17v-18)

précis, que d'un certain type d'éloquence, voire de la valeur attribuée à la rhétorique elle-même. En articulant hypertextualité, intertextualité et métatextualité, c'est-à-dire en l'occurrence en s'appuyant constamment sur le discours de l'orateur jésuite, soit pour en citer et détourner des passages, soit pour commenter l'habitus rhétorique qu'ils révèlent, il peut fonctionner à la fois comme un *commentaire*, comme une *parodie* au sens genettien (au sens où c'est bien une oraison funèbre particulière qui est démarquée) ; et, lu séparément du discours originel, comme un *pastiche* satirique du genre même de l'oraison funèbre⁴⁰. Ces trois dimensions s'articulent du reste étroitement : le constant métadiscours critique qui accompagne les réminiscences très précises du discours originel propose un véritable miroir inversé des lois du genre, un art de l'oraison funèbre inversé.

Or non seulement l'oraison funèbre est elle-même, comme toute forme de prédication, un discours éminemment citationnel, mais le métadiscours critique en constitue bien une caractéristique saillante, tant elle se montre toujours inquiète de se légitimer. En d'autres termes, la parodie manuscrite ne fait qu'amplifier une tendance bien implantée dans le genre lui-même – fût-ce pour mieux le déconstruire. On aurait tort, en effet, d'imaginer une opposition abrupte entre le discours « de plain-pied » pleinement assumé par l'orateur funèbre, et le discours retors du satiriste, qui aurait beau jeu de retourner comme un gant cette bonne conscience discursive et ses présupposés. Ce serait en effet compter sans le malaise avoué, voire revendiqué par l'orateur funèbre lui-même, dont la posture se trouve marquée par une ambiguïté foncière, entre surassertion et dénégation (dire la tristesse sans y céder, dire les grandeurs sans les célébrer, etc.)⁴¹. Toutefois, cette caractéristique du genre, pour apparaître assez nettement à l'observation sérielle, n'est jamais thématisée comme telle dans les discours théoriques qui en fixent les grands traits rhétoriques : parodie ou pastiche, l'imitation satirique apparaît bien en l'occurrence comme un lieu de manifestation aiguë du « sentiment du genre », éventuellement plus précis ou plus complet que ses théorisations explicites.

De fait, l'orateur satirique de la *Parodie* ne cesse de commenter les modalités de son énonciation – mais c'est ici pour mieux afficher sa désinvolture : « *De la cette vigueur constante et inalterable de la santé et de l'esprit*, cela ne suit point de ce qui précède, n'importe »⁴², « Messieurs, ces trois *de là* [qu'il vient, comme De Neuville, d'empiler en anaphore] ne sont-ils pas placés avec justesse, admirés donc la force de mon raisonnement »⁴³. Les tourments

⁴⁰ Le volume collectif *Séries parodiques au siècle des Lumières* (dir. Sylvain Menant et Dominique Quéro, Paris, P.U.P.S., 2005) suggère que ce flottement est assez fréquent concernant les textes en prose d'une certaine étendue, notamment parce que l'imitation de tels textes peut aisément faire alterner captation et subversion de l'hypotexte. Toutefois, ici, la dimension subversive l'emporte nettement sur la captation ; mais le flottement tient plutôt à l'extrême routinisation discursive du genre, dont l'hypotexte est à la fois un exemple parmi d'autres et un exemple par excellence.

⁴¹ Sur la posture problématique de l'orateur funèbre, pris entre des exigences inconciliables, je me permets de renvoyer à mon ouvrage à paraître : *Le Marbre et la Centre : l'oraison funèbre (1643-1715)*, Paris, Classiques, Garnier. Elle n'est pas sans lien (paradoxal), en ce sens, avec la « position fragile » du satirique, qui le conduit lui aussi à « multiplier les justifications méta-textuelles », d'où peut-être sa sensibilité à cette dimension de l'oraison funèbre (P. Debailly, « L'Éthos du poète satirique », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n°57, 2003, p. 78).

⁴² « Parodie de l'oraison funèbre du Cardinal Hercule », *op. cit.*, f. 12. C'est moi qui souligne par les italiques les formules directement reprise du discours de De Neuville.

⁴³ *Ibid.*, f. 13.

énonciatifs revendiqués par l'orateur (comment trouver des mots pour dire ce qui est au-delà de toutes les formulations ? comment dire la grandeur quand la véritable condition de l'homme n'est que misère ?, etc.) sont ainsi retournés en une autosatisfaction badine : tout ce métadiscours insistant apparaît comme un simple affichage rhétorique, aussi facile qu'insincère – qui masque mal la complaisance de l'orateur envers son propre *dire*, celui d'un discours *épidictique* visant moins à mettre en saillance le mort ou sa grandeur, qu'à se mettre en valeur lui-même.

Relèvent également de cette saturation métadiscursive égocentrée les marques de régie, renvoyant à une oralité de convention dont l'artifice éclate plus encore à l'écrit, et qui font passer d'une énergie initialement surjouée (dont atteste par exemple la gradation métaphorique : « partons, marchons, courrons, galopons, volons à ma première partie »⁴⁴) à l'exténuation indéfinie d'un discours qui n'en finit pas de finir, et dont la longueur (imposée par le genre) semble lasser l'orateur lui-même :

Qu'est-ce qu'élever, mais finissons cette vile et triviale repetition et passons a la seconde partie⁴⁵

nous touchons enfin à la troisieme partie.⁴⁶

Autre stylème générique, la rhétorique du haut degré (incluant notamment la tendance à l'hyperbole) s'avère d'autant plus propice à un retournement railleur, que c'est précisément l'exagération qui signale couramment l'énonciation ironique. Cette exagération ne touche pas seulement les qualités prêtées au héros du jour, mais aussi les manifestations affectives affichées par l'orateur, emblème d'une émotion dont la surverbalisation même signale la fausseté⁴⁷. De cette proximité entre hyperbole et ridicule⁴⁸, les théoriciens du XVII^e siècle se montraient parfaitement conscients : à tomber de haut, le danger est plus grand. En témoigne en particulier la dérision qui frappe la pente épique de l'oraison funèbre, soit par simple substitution burlesque (« renverser » le rival devient le « culbuter »⁴⁹), soit par insertion d'un commentaire ironique, qui sape les effets programmés par le grand style épique :

⁴⁴ *Ibid.*, f. 3.

⁴⁵ *Ibid.*, f. 10.

⁴⁶ *Ibid.*, f. 19.

⁴⁷ Sur les larmes et pâmoisons comme motifs parodiques, voir A. Rivara, « Pâmoisons en séries croisées : les parodies de *La Vie de Marianne* et de *Pamela* », dans *Séries parodiques*, *op. cit.*, p. 298 : « La parodie repose souvent sur la saturation : l'effet ludique ou satirique s'accroît avec le nombre et l'intensité des pâmoisons », qui suggèrent « un excès mécanique ».

⁴⁸ Voir F. Ogier, *Actions publiques de Monsieur François Ogier, prêtre et prédicateur*, Paris, Camusat, 1652, Préface n.p. : « Ils pensent avoir dit de grandes choses, & ils n'en ont produit que d'énormes. Un excellent Acteur disait à un apprenti, qui pensait avoir réussi dans la représentation d'Agamemnon, en se haussant sur les pieds & en grossissant sa voix : *Tu l'as fait haut, & non pas grand*. On en peut dire de même à la plupart de nos Panégyristes : Tu n'as ni grandeur, ni magnificence de stile ; tu n'es qu'enflure & hyperbole. »

⁴⁹ « Parodie de l'oraison funèbre du Cardinal Hercule », *op. cit.*, f. 12.

La maison d'Autriche alloit perir avec son chef, les ottomans menacoient bellegrade, plus de quarante citadelles qui deffendent la hongrie alloient etre subjuguées dans un instant, je vais dire les extravagances les plus outrées, pardonnez Messieurs, je suis emporté par l'yvresse de mon imagination.

Rupture rythmique, rupture énonciative, rupture de ton : le discours « parodique » fait ainsi succéder à l'ampleur emphatique, censément chargée d'une intense émotion, la trivialité du commentaire métadiscursif. À peine l'orateur a-t-il créé les conditions d'un grand spectacle oratoire qu'il en montre les ficelles, ou plutôt les sectionne.

Il en va de même, plus généralement, pour les nombreux passages où se trouve ironiquement soulignée la tendance de l'oraison funèbre à la rhétorique amplificative et à la saturation figurale – rhétorique ostentatoire et copieuse, opposée au « style serré », qui est également au cœur des débats relayés par les divers écrits relatifs à ce discours.

Le procédé le plus récurrent consiste à empiler les parasynonymes, comme dans ce métadiscours par lequel l'orateur commente le plan (*division*) qu'il vient d'annoncer pour son discours :

Division commune, usée, triviale, j'en conviens, j'ai repassé, sondé, agité, secoué mon esprit, mon imagination, mon jugement, ils n'ont pu me fournir, m'administrer, me communiquer, me prêter, me donner rien de meilleur, de plus net, de plus précis, de plus juste⁵⁰.

Parasitant l'axe syntagmatique par une exploitation caricaturale des substitutions paradigmatiques, les séries expositives, qui concentrent au niveau du mot la dynamique amplificative, font littéralement piétiner le discours. Elles mettent ainsi en scène de manière spectaculaire une version purement quantitative de l'*amplificatio verborum* : car la série, en droit illimitée, paraît s'allonger gratuitement, et brouiller le sens plus que l'enrichir⁵¹. Or, en réduisant la rhétorique à l'amplification, et l'amplification à l'amplification quantitative⁵², la première modernité, puis la modernité⁵³, tendent à renouer avec la représentation platonicienne d'une rhétorique comme *flatus vocis*, art de produire beaucoup de discours avec peu de matière et moins encore de vérité. Cette réécriture parodique d'une oraison funèbre particulière peut dès

⁵⁰ « Parodie de l'oraison funèbre du Cardinal Hercule », *op. cit.*, f. 2.

⁵¹ Comme l'écrivait déjà le jésuite François Vavasseur dans son « Traité du style plaisant » (*De ludicra dictione liber*, 1658), l'abondance (*copia*) se dégrade facilement en exubérance (*luxuria*), voire en une forme d'« exhibitionnisme du discours propre à la tradition asianiste », défaut d'autant plus critiqués qu'ils « sont intentionnels et relèvent d'une pratique de la déformation volontaire » Voir B. Beugnot, *La Mémoire du texte. Essais de poésie classique*, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 337-338. C'est ainsi que la *copia* non maîtrisée peut produire de l'obscurité – même si le plus souvent, celle-ci est au contraire associée à l'extrême concision, comme le signalait déjà La Mothe le Vayer : « Encore que l'abondance des paroles, ne laisse pas d'estre quelquefois accompagnée d'obscurité, si est-ce qu'elle se trouve bien plus souvent dans le stile concis, que dans celui qui est le plus estendu. » (*Considérations sur l'éloquence française de ce tems*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1638, p. 165).

⁵² Sur cet infléchissement progressif, sous l'influence notamment du *De copia* d'Érasme, voir S. Macé, « L'amplification, ou l'âme de la rhétorique. Présentation générale », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 05 décembre 2014. URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/364>

⁵³ Sur cette tendance à réduire l'*amplificatio* à une augmentation du matériau verbal (contrairement à l'approche « qualitative » qu'en donnait Quintilien), qui apparaît dès Longin et s'affirme jusqu'à nos jours, voir S. Macé, « L'obscurité et les théories de l'amplification », dans D. Denis (dir.), *L'Obscurité. Langage et herméneutique sous l'Ancien Régime*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007, p. 56-58.

lors se lire comme une charge non seulement contre le genre lui-même, mais contre la rhétorique tout entière.

Cette rhétorique amplificative passe également par un discours surfigural, saturé de procédés dont l'accumulation s'énonce et se dénonce elle-même. Le discours ne cesse de faire ce qu'il dit faire, en une réflexivité non pas critique mais complaisante :

Maintenant vous demandray-je vôtre attention ? tout vous engage a me l'accorder, vous allez entendre des choses neuves, singulieres, pensées, surpensées, metaphores surmetaphores, antitheses sur antithèses, sans liaison, sans ordre, sans jugement, sans précision, sans suite, un tas de mots, de phrases de periodes, de verbes, d'adjectifs, de substantifs obscurs, embarrassés, enfilés se presser, se mesler, se confondre, se heurter, se pousser, se culbuter. N'oubliez pas cependant qu'un beau désordre est quelquefois un effet de l'art.⁵⁴

Ainsi, la « Parodie d'oraison funèbre » ne manque pas de mobiliser plusieurs figures caractéristiques de l'oraison funèbre, qu'il s'agisse de la définition oratoire, des antithèses dont l'excès mène au « galimatias »⁵⁵, des figures d'analogie ou de l'antonomase de nom propre, qui élève le grand personnage au rang de concept, en l'occurrence idéalisant : André Hercule de Fleury, plaisamment rebaptisé « Hercule », peut ainsi se voir attribuer « douze travaux »⁵⁶ et se trouver ironiquement mis en série avec « les Bossuet » et « les fénelon », « comme l'on peut ajouter le nom de fouquet au nom de Scipion et d'Annibal »⁵⁷. Cette saturation figurale, loin de mettre l'éloge en valeur, le brouille : non seulement les mots ne construisent pas véritablement de sens, mais ils le déconstruisent, en le faisant implorer – à l'image d'un personnage dont l'« esprit s'envelopoit dans un cercle de projets obscurs »⁵⁸.

⁵⁴ « Parodie de l'oraison funèbre du Cardinal Hercule », *op. cit.*, f. 3.

⁵⁵ Voir *ibid.*, f. 20 et dans la péroraison, *ibid.*, f. 23 : « Vous plaît-il du galimatias, c'est mon fort ». Le *galimatias* est par excellence le défaut qui guette le genre épideictique – précisément parce qu'il aspire au sublime ; c'est ainsi que Voltaire forge à partir du nom de Thomas, grand spécialiste de l'éloge au XVIII^e siècle, le mot-valise de *galithomas*. G. Molinié fait observer que « l'impression [de *galimatias*] est [...] produite à partir des réalisations du haut ou du grand style, c'est-à-dire du style élevé ou même sublime », en lien avec « l'idée de l'échec possible dans la perfection et la hauteur mêmes [...] Or, cet échec ne semble pouvoir venir que d'un excès : on n'a pas de terme pour qualifier l'échec du même style par manque, et l'échec par l'excès répond cependant à une maximalisation du caractère stylistique majeur dans la catégorie. On peut donc être trop beau. Redoutable problème de goût. » (« Galimatias », dans *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, p. 155-156). Sur le *galimatias* comme « vice de style » au cours de la première modernité et sur ses liens avec le sublime, voir J.-M. Civardi, « Cartographie du galimatias au XVII^e siècle », dans C. Barbafieri et J.-Y. Vialleton (dir.), *Vices de style et défauts esthétiques. XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 377-396 ; et, du même auteur, « L'accusation de galimatias au théâtre », dans E. Bury et C. Meiner (dir.), *La Clarté à l'âge classique*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 207-232. Voir aussi, sur la notion – proche mais postérieure – d'*amphigouri*, et sur son lien avec un autre genre élevé, la tragédie, M.-E. Plagnol-Diéval, « Séries tragiques parodiques dans le théâtre de société », dans *Séries parodiques au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 141-142. Et sur les termes de rhétorique initialement associé au style élevé (*emphase*, *pompe*, etc.) et progressivement dotés d'un sens non plus technique, mais évaluatif, et en l'occurrence dépréciatif, voir S. Macé, « L'emphase : un point de rencontre entre rhétorique, syntaxe et stylistique », dans *L'Emphase : copia ou brevitatis ? (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, PUPS, 2010, p. 34-35.

⁵⁶ « Parodie de l'oraison funèbre du Cardinal Hercule », *op. cit.*, f. 18v.

⁵⁷ *Ibid.*, f. 9. Voir aussi *ibid.*, f. 15 : « la funeste étoile du grand faiseur de retraite, du Xenophon moderne [...] les vues étroites des desmarais ». À plusieurs reprises, l'antonomase est explicitement associée au motif topique de la survivance du nom, ainsi *ibid.*, f. 19 : « à côté des Richelieu, des mazarins, des Colbert [...] les Racine et les Colbert ».

⁵⁸ *Ibid.*, f. 4v.

Mais il ne s'agit pas seulement de « dégonfler », pour rire, l'élévation stylistique propre à l'hommage funèbre : si la parodie dessine en même temps un pastiche de genre, c'est qu'elle met en question les fondements idéologiques de ce genre⁵⁹, et notamment ses composantes providentialiste et nationaliste – alors même que les jésuites, ordre universaliste et supranational par excellence, suscitaient par leur obéissance absolue au pape l'hostilité des milieux (protestants, anglicans et gallicans notamment) désireux d'affirmer la dimension nationale de l'Église et opposés à la centralisation ultramontaine du pouvoir. Ainsi, là où De Neuville, s'adressant au « Dieu juste », rectifiait ostensiblement, en un vœu de pacification, la pulsion vindicative originelle :

Vous voyez cette Maison [d'Autriche] échappée au naufrage, enorgueillie de quelques succès, entreprendre de nous forcer à regretter notre générosité, à nous repentir de l'avoir mise en état d'oublier nos bienfaits. Confondez, punissez... Mon cœur forme des vœux plus dignes d'être entendus dans le Sanctuaire... Seigneur, commandez aux vents & aux flots, le calme succédera à la tempête !

le satiriste lui laisse libre cours, avant de la dénoncer par l'ironie, en tant qu'elle atteste la soumission du discours aux autorités politiques :

Que de massacres, quelles pertes, quelles dépenses, quelle honte ! Dieu juste, entendez notre voix, foudroyez, abattez cette nouvelle Médée [la Maison d'Autriche], pardonnez, Messieurs, si je parle avec tant d'insolence de la maison d'Autriche, c'est la maxime de notre société [la Société de Jésus], nos pères de Prague en disent autant de la maison des Bourbons.⁶⁰

Quant à la mise en lumière de la causalité historique, si essentielle dans le récit providentialiste d'existences singulières que l'oraison funèbre s'efforce traditionnellement de réinscrire dans le contexte proprement universel du dessein divin (contre, notamment, l'invocation du hasard chère aux « libertins »), elle se trouve ici détournée. Le principe explicatif se trouve en effet trivialisé, et dégradé : ce n'est certes pas le hasard, mais ce n'est pas non plus « le mérite », ni la Providence : c'est l'intrigue. Le motif de l'élection, souvent associé, dans la célébration des princes au thème de la majesté sublime se trouve lui aussi « immanentisé » : là où De Neuville louait la « physionomie heureuse, ce je ne sçai quoi, qui vient des dons du Ciel, que Dieu imprime sur le front de ces hommes qu'il prépare aux hautes destinées », le satiriste attribue à Fleury cette « phisionomie *voluptueuse*, ce je ne sçai quoy que *la nature* imprime sur le front de ces hommes quelle prépare aux hautes destinées »⁶¹. Il demeure toutefois difficile d'évaluer la portée exacte d'une telle mise en question des fondements idéologiques de l'oraison funèbre : ainsi, tout en moquant les accents nationalistes de l'orateur jésuite, la parodie dénonce avec

⁵⁹ Sur la manière dont l'oraison funèbre parodique, à la Renaissance, subvertit à la fois les modèles rhétoriques et les rituels sociaux, en mettant en question, à travers eux, les fondements idéologiques de la culture officielle, voir M.-F. Piéjus, « Ortensio Lando et l'oraison funèbre parodique », dans J. Balsamo (dir.), *Les Funérailles à la Renaissance. Actes du colloque (Bar-le-Duc, 2-5 déc. 1999)*, Genève, Droz, p. 468-483.

⁶⁰ *Ibid.*, f. 16. Voir aussi la manière dont l'auteur pastiche, à la manière du monde renversé, les formules de deuil national qui accompagnent d'ordinaire la mort du grand homme : la mort d'un dignitaire qui a trahi son peuple provoque certes une intense affliction, mais c'est celle des ennemis de la nation : « Il meurt enfin, à ce coup tout se déconcerte, nos ennemis sont dans la tristesse, Albion exprime ses regrets, le Batave verse des larmes amères, le sang des Césars est dans le deuil, la mort de Hercule est un coup de foudre pour nos ennemis. » (*ibid.*, f. 22v).

⁶¹ *Ibid.*, f. 12.

insistance Fleury comme un allié objectif des ennemis du Royaume. Le détournement semble donc moins s'envisager comme un *retournement* pur et simple des valeurs de la culture officielle, que comme leur mise en mouvement, et en question⁶².

Ce que met en procès l'imitation railleuse, c'est donc un certain modèle d'élaboration formelle incompatible avec les nouveaux modes de littérarité, en particulier la prédilection pour le « style serré » : l'abondance, les figures de construction trop ostensiblement oratoires, composent désormais un chemin problématique, voire improbable, vers le sublime que vise toute oraison funèbre. Mais ce peut être aussi, comme dans la *Parodie de l'oraison funèbre du Cardinal Hercule*, la représentation du monde dont ce modèle semble inséparable. Quoi qu'il en soit, la pulsion satirique semble moins capter l'énergie du modèle, que répondre à une déperdition d'énergie, voire au figement ou à la pétrification de l'hypotexte, qui sont aussi conjointement ceux du genre imité : s'appuyant précisément sur la stabilité formelle d'un genre mémoriel, elle remet du mouvement, le temps d'un rire ou d'un sourire, dans une forme dont l'immobilité n'évoque pas la rémanence rassurante du souvenir ou de la tradition, mais la raideur d'une forme bientôt morte. À un moment où se fait sentir, d'une manière de plus en plus pressante, la nécessité de refonder les principes rhétoriques de l'éloge public, le détournement satirique prend à la fois le sens d'une obsession et d'un adieu.

C'est en quoi ce manuscrit, apparemment insignifiant, peut paraître exemplaire d'un XVIII^e siècle que Sylvain Menant considère comme particulièrement propice à la parodie, non seulement parce que « la culture des collèges donne à un public de plus en plus vaste au cours du siècle des références communes précises »⁶³ et parce que le développement de la presse permet une diffusion plus large des nouveautés littéraires et des débats auxquelles elles donnent lieu, mais aussi en raison de deux facteurs moins mesurables, relevant de l'histoire du goût et des mentalités.

D'une part, le goût de la conversation s'accommode mal d'une éloquence oratoire et hiératique, auquel sont préférés les charmes ondoyants et chatoyants de la conversation mondaine – dont participe à sa manière l'imitation satirique, qui extirpe l'oraison funèbre du surplomb monologique où elle s'enfermait orgueilleusement : le salon ne fait pas, ou plus, bon ménage avec la chaire, et s'affirme plus que jamais comme le lieu d'une maîtrise rivale du « bien parler ».

D'autre part, « la conviction générale que l'apogée de la littérature française se situe dans un passé proche encourage sans doute une attitude *décadente*, dans laquelle la création littéraire ne se prend pas vraiment au sérieux : et la dérision de la création des autres est une manifestation de cette attitude »⁶⁴. L'oraison funèbre, discours d'apparat trônant au sommet de la hiérarchie des genres oratoires et paradigmatiquement lié au « siècle de Louis XIV », offre un exemple archétypal de cet apogée littéraire considéré comme révolu. Les grands orateurs funèbres du siècle précédents – Bossuet, Mascaron, Fléchier, Maboul, De la Rue, dont les noms

⁶² Voir ce qu'écrit P. Eichel-Lojkine de la Renaissance, « caractérisée par une instabilité permanente entre culture et contre-culture qui favorise perpétuellement une circulation et des renversements de l'une à l'autre. » (*Excentricité et humanisme : parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 20).

⁶³ S. Menant, « Approche sérielle et parodie », art. cité, p. 8-9.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 9.

hantent le débat autour du discours de De Neuville, appartiennent à un passé qui s'éloigne, et leur disparition, qui semble hypothéquer le genre lui-même, le livre aux détournements moqueurs. Au mitan du XVIII^e siècle, les pastiches et les parodies semblent se retourner sur un genre en crise, voire en voie d'extinction : ce faisant, elles en font voir les coutures, pour en appeler à un autre type de partage et de communauté.

La littérisation du genre se manifeste ainsi par les transpositions et détournements proprement littéraires dont il fait l'objet. Ceux-ci attestent que le genre et ses stylèmes étaient non seulement assez identifiables et assez connus pour pouvoir faire l'objet d'imitations sérieuses, ludiques ou satiriques, mais aussi investis d'une valeur symbolique suffisante pour justifier leur réinvestissement⁶⁵. Genre discursif et genre littéraire, l'oraison funèbre est bien, à ce double titre, l'une de ces « généralités intermédiaires » qui « établissent un pont entre la singularité du livre et l'ensemble-littérature »⁶⁶. En tant que telle, sa valeur est aussi, et peut-être avant tout, « pragmatique : le genre *est* dès lors qu'il sert à quelque chose, pour quelqu'un » ; en particulier, il est « l'objet d'une série de processus d'accommodations et d'appropriations »⁶⁷, et peut même être utilisé contre lui-même, pour déconstruire ou miner les principes sur lesquels il se fonde – à la fois comme mode d'énonciation et comme dispositif formel et institutionnel.

De fait, mieux que tout autre genre peut-être à l'exception de la tragédie, l'oraison funèbre se prête au détournement satirique. En tant que lieu par excellence du grand style et de la célébration des grandeurs, elle offre un terrain privilégié pour le déploiement de la verve burlesque, d'autant plus efficace qu'il contraste spectaculairement avec la triple gravité de ses sujets : la mort, la politique, la religion. En tant que genre répétitif par excellence, elle se prête au déploiement d'une dynamique transtextuelle vertigineuse qui ouvre aussi sur une dynamique socioculturelle, celle d'un dialogue critique, voire de combats plus âpres, dans la République des Lettres ou dans la cité tout entière⁶⁸. En effet, par essence, l'imitation satirique ne fonctionne pas comme discours indépendant et isolé : celle qui porte sur l'oraison funèbre remet ainsi du dialogue dans un genre foncièrement monologique, et exhibe un degré plus ou moins élevé de polémique là où l'oraison funèbre se donne pour consensuelle⁶⁹. Dans le même temps, elle rejoue, mais d'une autre manière, la compétition inhérente au genre épideictique, discours-spectacle impliquant toujours non seulement une forme de sérialité, mais une forme de rivalité :

⁶⁵ Voir D. Maingueneau, « Captation II », *Dictionnaire d'analyse du discours*, éd. P. Charaudeau, et D. Maingueneau, p. 94 : « la subversion implique toujours une certaine reconnaissance de la valeur du discours réinvesti. [...] le discours réinvesti n'est pas n'importe quel autre, mais un discours qui a été choisi parce que c'est précisément la captation ou la subversion de *ce discours-ci* qui est cruciale pour la légitimation du discours réinvestisseur. »

⁶⁶ M. Macé et R. Baroni, « Avant-propos », *La Licorne*, 2006-79 : « Le Savoir des genres », p. 8-9.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁸ B. Beugnot envisage ainsi la parodie comme un phénomène « voisin des processus (rapport à la tradition, théorie de l'imitation, travail de la citation) qui président à la naissance du texte littéraire » (*La Mémoire du texte*, *op. cit.*, p. 334).

⁶⁹ Sur les tensions à l'œuvre sous le consensus apparent, je me permets de renvoyer de nouveau à mon ouvrage à paraître, *Le Marbre et la Centre*, *op. cit.*

alors même qu'elle pourrait sembler, au regard d'une conception postromantique, en marge de la « littérature », elle confirme bien, par les détournements dont elle fait l'objet, qu'elle constitue « un des théâtres de la compétition littéraire »⁷⁰ : compétition, cette fois, non entre plusieurs discours sérieux rivalisant dans le sublime, mais entre divers discours non sérieux rivalisant de virtuosité railleuse⁷¹, ainsi qu'entre discours sérieux et discours non sérieux, proposant des conceptions rivales de l'art de bien parler.

Rivalité, aussi, entre discours communautaires, fondés sur la *doxa* et adossés aux autorités, et discours individualistes de « braconniers »⁷². Construisant « du littéraire » plus que « de la littérature », l'oraison funèbre détournée se présente comme geste ponctuel, artisanal, para-doxal et ordinaire (la plaisanterie individuelle) à partir d'un discours communautaire se donnant pour œuvre d'art vouée au doxal, à l'extraordinaire et à une forme de permanence. Alors qu'elle programmait, surtout dans sa performance orale, une réception non seulement collective mais collectiviste ou collectivisante, elle voit son énergie métamorphosée, à la fois par le passage à l'écrit et par le mouvement de fronde individuelle dont elle procède. Métamorphosée plus encore qu'inversée : car l'imitation satirique ne joue pas le geste artisanal *contre* l'œuvre d'art, l'ordinaire *contre* l'extraordinaire, l'individuel *contre* le collectif, l'éphémère *contre* le durable. C'est en s'appuyant *sur* l'énergie propre à l'œuvre achevée, à l'extraordinaire, au collectif, qu'elle donne force – une force proprement polémique – au geste, à l'artisanat, à l'ordinaire, à l'individuel.

En refusant une certaine prétention au communautaire et à la pérennité, le détournement railleur contribue en fait à donner à ces deux aspirations d'autres formes et d'autres modes d'action. D'une part, il participe à une réflexion continuée sur l'éloge funèbre et sur l'éloquence publique, voire à un agir politique, qui sont aussi des manières de « faire société ». D'autre part, tout en opérant une inversion provocante de la tension vers la longue durée affichée par le discours officiel et en se donnant comme un geste voué au temps bref du rire ou du sourire, il contribue également à conférer au genre imité une forme de pérennité inattendue : par les imitations dont il ne cesse jamais de faire l'objet, le genre, qui n'est plus pratiqué, demeure largement connu et évocatoire, fût-ce sur un mode souvent ironique, pour nos contemporains. Ce n'est pas le moindre des paradoxes qu'un genre bel et bien disparu, et lui-même consacré à la mort, puisse ainsi se survivre à lui-même.

Anne Régent-Susini
Université Sorbonne nouvelle – Paris 3

⁷⁰ S. Menant, « Approche sérielle et parodie », art. cité, p. 10.

⁷¹ Comme l'imitation sérieuse quoique de manière plus paradoxale, l'imitation satirique atteste cette puissance d'émulation, par laquelle le discours constitue une invitation, et même une provocation, à composer d'autres discours analogues. Ce véritable contre-genre qu'est le pastiche d'oraison funèbre (comme l'éloge paradoxal), se prête lui-même à une sorte de contre-compétition.

⁷² Voir M. de Certeau, *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard/Folio, 1990, p. 239-255. Sur la satire humaniste comme « parole négative » contribuant à une autonomisation du for intérieur et du jugement individuel, voir P. Debailly, *La Muse indignée, t. I : La satire en France au XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 827 sq.